

Javier G. Vilaltella

Comisión Corográfica: imágenes de Colombia y la emancipación de la mirada

1. El estado de la cuestión

El derrumbamiento del dominio español con las guerras de la Independencia abre las puertas para una nueva consideración del territorio americano en función de los nuevos núcleos de poder que van surgiendo.

En vísperas de los cambios políticos y todavía con beneplácito de la monarquía borbónica se produce la expedición de Humboldt. Los efectos de ese viaje serán considerables. Su ámbito es difícil de circunscribir. Si bien los conocimientos que proporcionaron las investigaciones en sus viajes a lo largo de varios países de América Central y del Sur iban dirigidos a la comunidad científica europea, sin embargo su estancia en América produjo un profundo impacto en los nuevos países que iban a surgir sólo un par de decenios tras su partida.

La utilización de todos los recursos que el desarrollo científico ponía a su disposición en ese momento para realizar su proyecto, fijó un horizonte y un nivel que sirvió de orientación y pauta en varios intentos posteriores, emprendidos ya desde las diversas realidades nacionales.

Si bien la monarquía borbónica desde Carlos III estaba muy interesada en ir asentando la práctica de su administración en base a un conocimiento cada vez más riguroso de sus territorios, ninguno de los proyectos realizados hasta entonces alcanzó las dimensiones del de Humboldt. El más cercano en el tiempo y en los métodos, aunque de dimensiones menores pues se limitaba a la región de Nueva Granada, lo constituyó la Expedición Botánica de Celestino Mutis (1783-1808). Lamentablemente sus efectos, más allá del círculo inmediato de actuación, fueron más bien limitados, puesto que su difusión se vio afectada por los cambios políticos.

Tanto las investigaciones de Humboldt en América (1799-1804) como las de Mutis iban acompañadas de numerosas ilustraciones que

estaban enmarcadas dentro de un contexto científico (Díaz Piedrahita 2001).

Paralelamente y sin tener una conexión demasiado cercana a estos proyectos, una vez desaparecidas las trabas administrativas para la entrada a la América hispana de visitantes extranjeros, se produce a lo largo de casi todo el siglo XIX una gran presencia de artistas que recorren los diversos países de América, plasmando sus impresiones en imágenes que son consumidas ávidamente por un público europeo ansioso de novedades.

Una buena parte de ese interés surgió también como efecto del gran impacto que tuvieron en amplios sectores los escritos de Humboldt sobre América.

Estos visitantes, a los que en la Historia del Arte se les caracteriza como “artistas exploradores” o “artistas viajeros” elaboran un discurso visual híbrido: sus pinturas se alejan de las categorías desde las que había surgido la pintura de paisaje en Europa, aunque muchos de ellos hubieran sido educados dentro de las convenciones pictóricas que dominaban en ese momento. Esto no impide que esas imágenes se sigan agrupando bajo las mismas categorías de “paisaje” o “pintura costumbrista” que las europeas.

La realidad americana, sin embargo, obligó a replantearse muchas convenciones. De todas maneras se trataba de un género, en especial el del “paisaje”, que era de reciente asentamiento en el esquema de enseñanzas de las Academias de Bellas Artes europeas, y en otros muchos casos era aún inexistente, al menos hasta mediados del siglo XIX. Esto daba por un lado mayor libertad a los artistas, pero al mismo tiempo con frecuencia se abordaban los temas con menor preparación técnica. Ello tiene como consecuencia que ese tipo de imágenes ocupen un puesto menor en las historias del arte, que siguen ordenando el discurso visual mayormente bajo criterios de calidad estética.¹

1 Es poco frecuente encontrar en las historias de arte con un planteamiento general referencias al arte producido en Latinoamérica. Para ello es preciso consultar los estudios especializados en ese Continente. Pero aun en esos casos hay todavía bastantes lagunas, no todas las épocas han sido tratadas con la misma intensidad. Un capítulo especialmente difícil es el que corresponde al siglo XIX. El paso de la Independencia a la consolidación de los estados nacionales fue especialmente convulso. Ello se refleja también en el campo de la producción artística. Además, no siempre los criterios valorativos derivados del estudio del arte producido en

Las imágenes producidas dentro del proyecto de la Comisión Corográfica se sitúan en ese cruce de discursos y tienen también las limitaciones mencionadas anteriormente. En las historias del arte latinoamericano del siglo XIX forman parte de un conjunto amplio de imágenes realizadas por autores muy diversos, pero que en general están destinadas a un público europeo.

Si bien puede parecer plausible agruparlas junto a las imágenes que se producen para ese público, la tesis que se defiende en este ensayo es que la diferente circunstancia de las condiciones de producción y de recepción plantea una serie de cuestiones que diferencian a las imágenes de la Comisión Corográfica de otras en apariencia equivalentes. Su inclusión en un análisis más general, como es el generado en las historias del arte es legítimo, pero implica una cierta nivelación. El presente análisis no se centra precisamente en lo que tienen de equivalente, que es mucho, sino en lo que tienen de distinto.

La Comisión Corográfica fue un ambicioso proyecto surgido por un encargo estatal. Sus dimensiones y su amplitud lo sitúan entre los proyectos latinoamericanos más interesantes de todo el siglo XIX. El presente análisis se centra en las imágenes que fueron generadas en el seno de ese proyecto, unas 200.

El aspecto que se tendrá especialmente en cuenta es el de las formas de representación del paisaje, aunque es inevitable tocar también otros aspectos importantes.

El proyecto comportaba la participación de un equipo amplio de colaboradores diversos: cartógrafos, botánicos, ensayistas, etc. Una buena parte de los trabajos del proyecto lo constituyen las descripciones de los territorios recorridos. Estos escritos no están pensados como comentarios inmediatos de las imágenes, pero es evidente que los escritos son un complemento esencial de ellas.

Los avatares políticos de Colombia, posteriores a la realización del proyecto, impidieron una recepción adecuada del conjunto de los resultados. Entre otras la tarea de llevar a cabo la publicación de las imágenes no llegó a realizarse en su momento. Ha habido que esperar el siglo XX para que fueran rescatadas en publicaciones aisladas. El

Europa se pueden aplicar sin reservas al estudio del arte de América. Entre otros cabe destacar como un buen intento de síntesis de este período los trabajos de Gutiérrez Viñuales/Gutiérrez (1997) y Ades (1989).

desplazamiento temporal en lo que se refiere a su recepción ha hecho que no se tuvieran en cuenta aspectos centrales del proyecto, producto de un determinado momento histórico en el desarrollo de Colombia.

Su publicación posterior ha coincidido con otras series de imágenes de aparente parecido en su estructura pero que de antemano habían sido creadas para el mercado europeo, ávido de imágenes pintorescas o necesitado de visiones exóticas.

Esta nueva contextualización corre peligro de desdibujar o incluso ignorar un elemento fundamental de ellas, a saber, su contribución a un proyecto de construcción de la nación.

Con el esfuerzo y los recursos destinados al proyecto se quería conseguir la obtención de una nueva visualidad, o simplemente en muchos casos hacer visibles por primera vez amplias zonas de la realidad del país. Una realidad geográfica fuertemente fragmentada había tenido como resultado que después de varios siglos de dominación europea hubiera todavía un desconocimiento notable del país para muchos sectores de la sociedad colombiana.

2. El proyecto de la Comisión Corográfica

En el año 1845 sube al poder en Colombia Tomás Cipriano de Mosquera. Entre los proyectos que pretende abordar está el fortalecimiento económico del país, entre otros está el plan de construcción de nuevas vías de comunicación. Ello requiere de un conocimiento meticuloso de la geografía del país y la realización de nuevos mapas.

Para esta tarea se cuenta con la figura del militar Agustín Codazzi. Este militar había residido en Venezuela de 1826 a 1849 y en calidad de geógrafo y cartógrafo había realizado el *Atlas de Venezuela*. Esta obra editada en París en 1841 recibió el reconocimiento internacional y para su autor la Cruz de la Legión de Honor por parte del Rey Luis Felipe.

El encargo que recibe del gobierno colombiano es confirmado en 1850 por el presidente siguiente, el general José Hilario de Mosquera. Según la fórmula del contrato, Codazzi

se compromete a formar una descripción completa de la Nueva Granada, y a levantar una carta general de dicha república y un mapa corográfico de cada una de sus provincias, con los correspondientes itinerarios y descripciones particulares (Restrepo 1999: 33).

Y en un pasaje posterior del contrato se especifican de modo muy minucioso cuáles son los elementos que deben incluir las correspondientes descripciones. Entre ellas se hace especial hincapié en el tema de los caminos, y el tiempo necesario para recorrerlos.

Este era uno de los aspectos centrales que condicionaban de un modo negativo el desarrollo del país colombiano y que a finales del siglo veinte todavía sigue siendo un problema sólo resuelto de una manera muy deficiente. De un modo general se marcan en esas instrucciones las pautas de lectura del paisaje.

Para los pintores que van a formar parte de la Comisión se fija que deben dibujar

los tipos característicos de la población de cada provincia, no pudiendo ser menos de dos y los monumentos que se encuentren y determinen, los paisajes notables, curiosidades naturales y vistas y cortes geológicos que les pidan los comisionados (Restrepo 1999: 38).

El proyecto se inicia desde la perspectiva de una concepción federalista del país. Existía un interés específico en registrar y fijar la variedad de las diversas regiones. Esta visión federalista será una de las causas que contribuirán a que los trabajos de la Comisión queden posteriormente algo postergados: el cambio constitucional del año 1886 establece una organización estatal fuertemente centralista.

Dentro del proyecto ocupan un papel central las descripciones que van acompañando la expedición y de las que se encarga inicialmente el prestigioso ensayista Manuel Ancizar, cuyas crónicas se publican puntualmente en el periódico de Bogotá el *Neogranadino*. Posteriormente lo sustituye en ese papel Santiago Pérez.

El clima espiritual con el que se aborda la expedición se traduce en el tono de entusiasmo en el que están confeccionadas las descripciones del paisaje. Ancizar en una de sus crónicas escribe poniendo de relieve

la opulencia que Dios tiene reservada a estas comarcas singulares, vasto recipiente de riquezas infinitas que se acumulan en silencio esperando a sus futuros señores. Tierra como ésta no ha sido creada sin grandes designios (Ancizar 1970).²

2 Las citas de los reportajes de Ancizar están tomadas de la recopilación publicada con el título de *Peregrinación de Alpha (1850-52)* y reproducidas en gran parte en Hernández de Alba (1986) de donde se toman.

La idea de que lo que ocurría en la expedición debía ser trasladado simultáneamente al conocimiento público a través de la prensa indica que había una conciencia clara de la relevancia y de la repercusión general que debía tener todo el proyecto, no sólo en su fase final sino también durante el transcurso de su realización.

El deseo de conectar con la realidad de la población del país se manifiesta también en la fase de preparación del proyecto. El país contaba apenas 3.000.000 de habitantes, una población muy dispersa, dadas sus dimensiones. Sobre muchas de sus partes se tenía escasísima información.

Hay constancia de que Codazzi recabó de las autoridades y otras instancias locales información sobre la zona que pensaba investigar en cada caso. Es especialmente relevante el hecho de que también formara parte del equipo un grupo de traductores para lenguas indígenas y lenguas de la población negra.³

Un proyecto de tal magnitud requería de cuantiosos recursos para su realización y a lo largo de sus nueve años de duración experimentó todo tipo de dificultades económicas que en varias ocasiones hicieron que el proyecto estuviera a punto de naufragar. Hay que destacar que una buena parte del éxito se debe al idealismo y la tenacidad de Codazzi, una figura realmente muy singular. Él participa hasta el año 1859, año de su fallecimiento, siendo luego finalizado el proyecto por varios de sus ingenieros.

Todavía en vida se publican en 1856 en forma de libro las descripciones geográficas compuestas por él bajo el título *Geografía física y política de las provincias de Nueva España por la Comisión Corográfica*.

El recorrido a realizar se distribuyó en las siguientes etapas:⁴

1850: Vélez–Socorro–Tundama–Tunja

1851: Soto–Ocaña–Santander–Pamplona

1852: Córdoba–Antioquia–Medellín–Mariquita

3 Lamentablemente, sobre esa fase previa todavía se dispone de pocas investigaciones. Sería interesante conocer los testimonios o las informaciones recibidas por Codazzi.

4 Los nombres responden a la división del país en provincias existente en esas fechas.

- 1853: Choco—Buenaventura—Barbacoas—Túquerres—Pasto—Popayán—Cauca
- 1854: Panamá
- 1855: Tequendama
- 1855: Casanare
- 1856: Neiva—Caquetá
- 1858: Magdalena—Bolívar

Después de cada etapa se regresaba a Bogotá donde se reelaboraba el material reunido. La elección de los pintores que debían encargarse de las tareas de ilustración refleja una situación en la que se trasluce la escasez de personas especialmente calificadas. El bloque importante corre a cargo de tres pintores: Carmelo Fernández, Henry Price y Manuel María Paz. De ellos el más conocido era Carmelo Fernández, pues tenía ya una trayectoria como retratista en Venezuela, además de haber colaborado también con Codazzi en su proyecto venezolano. Es un excelente retratista y a él se deben las mejores acuarelas que se ocupan de presentar los diversos tipos de población que se encuentran en las regiones visitadas. A él le corresponden 29 acuarelas

De todas maneras, por desavenencias con Codazzi tiene que abandonar muy pronto su trabajo en la Expedición. Entra en su lugar Henry Price, un inglés afincado en Bogotá por motivo de negocios, pero que al parecer había adquirido conocimientos de pintura en Inglaterra. De cualquier modo, entre las diferentes actividades que realizaba en Colombia estaba la de profesor de dibujo. Codazzi tuvo ocasión de ver algunas de sus obras y llegó a la conclusión de que estaba bien capacitado para pintar paisajes, contratándolo para sustituir a Carmelo Fernández.

Su período de trabajo fue también breve, pues tuvo que retirarse por motivos de salud, y aunque hay algo de inseguridad sobre la fecha en la que abandonó el proyecto, lo más probable es que se mantuvo hasta la tercera expedición.

El tercero, el más importante, sobre todo porque es el que más tiempo trabaja en el proyecto, es Manuel María Paz, militar de profesión pero con algunos conocimientos de dibujo. Él permanece en la expedición hasta su etapa final. Desde un punto de vista técnico es el que presenta más deficiencias sobre todo en la representación de la

figura humana, pero su representación del paisaje es suficientemente convincente.

Algunos investigadores señalan que intervinieron más dibujantes, pero de los cuales se desconocen los nombres. Ello introduce muchas dudas sobre la autoría real de las obras, todavía no resueltas.⁵

Cada uno de ellos realizó muchas más acuarelas de las exigidas para el proyecto. De ellas se iba efectuando la selección por el equipo director de la Expedición, el resto quedaba en propiedad de cada uno de los pintores.⁶

Las acuarelas tienen tamaños diversos, pero la mayoría oscila entre 15 y 24 cm de altura y entre 15 y 25 cm de ancho.

Las acuarelas seleccionadas quedaban en propiedad del estado y su objetivo era llevarlas a París para que, debidamente transformadas en litografías, formaran parte de un álbum destinado a su difusión masiva. Esta última fase del proyecto, que es la que hubiese posibilitado una amplia difusión, nunca llegó a realizarse. Y las imágenes seleccionadas para el álbum cayeron prácticamente en el olvido. De todas maneras, el trabajo realizado por los pintores en lo que respecta a las obras que quedaron en su poder tuvo una amplia repercusión en el ámbito local, influyendo en la obra de Torres Méndez y en la de muchos otros pintores.

2.1 El paisaje americano y las convenciones de representación

En este apartado sólo pueden darse algunas indicaciones sobre los problemas que plantea un adecuado análisis de la representación del paisaje.

Podría pensarse que el hecho de que los pintores de la Comisión Corográfica no partieran de ninguna escuela paisajística concreta los sitúe completamente al margen de las diversas tendencias que se apuntan en el siglo XIX.

De todas maneras, aun suponiendo que esas influencias existieran, para situar debidamente el trabajo de la Comisión, el camino no puede

5 Esta tesis la defiende de un modo especial Jaime Ardila y hay bastantes argumentos en su favor. A pesar de los pintores participantes en la expedición en general, se sigue considerando teniendo en cuenta los autores de los que se tiene constancia explícita (Ardila 1985).

6 No hay un estudio sistemático sobre las acuarelas que circularon al margen de las previstas para el *Álbum*.

ser la búsqueda de hipotéticas influencias concretas en cada uno de ellos.

Otro procedimiento quizás más productivo de abordar el tema puede consistir en tratar de establecer una relación sucinta de las diversas tendencias que en el siglo XIX estaban a disposición de un pintor para abordar este género, y de esta manera situarlos en un horizonte más general.

En lo que respecta al pasado colonial, dado el predominio de la pintura religiosa y la escasa tradición de pintura de paisaje en el arte español, hacen que este género sea prácticamente inexistente en Iberoamérica.

Hay una notable excepción constituida por la presencia holandesa en el siglo XVII en Brasil. Mauricio de Nassau llevó consigo a dos pintores, uno de ellos, Franz Post, estuvo en Brasil de 1638 a 1644 y realizó por encargo oficial numerosas pinturas del paisaje brasileño de una gran calidad. Significativamente, el objetivo de Nassau consistía también en crear un conocimiento mayor de la zona que le había tocado gobernar. El estilo de Post, heredero de la mirada minuciosa de la pintura holandesa, hubiese significado un camino interesante si hubiese encontrado continuidad. Pero, por desgracia, no constituyó más que un episodio aislado y no tuvo mayor repercusión.

Por ello no es equivocado situar la figura de Alejandro de Humboldt como un momento fundacional en la construcción de la pintura del paisaje americano.

Ahora bien, su obra, aparte del hecho de que durante su estancia en América tuvo muchos contactos e intercambios con las figuras más representativas de la cultura local, estaba destinada a formar parte del discurso científico europeo, y sus textos e ilustraciones fueron publicados en Europa.

Es decir que el primer efecto conseguido, más que una influencia directa, fue el de despertar la curiosidad de numerosos estudiosos y artistas para dirigirse al nuevo y sobre todo desconocido continente y seguir estudiándolo por su cuenta.

Este hecho generó una red de intercambios bastante compleja. Los pintores que se dirigían a América para realizar su obra utilizaban con frecuencia el trabajo de pintores locales, y a su vez cabe pensar que los pintores locales eran influidos por la obra de los pintores europeos con los que entraban en contacto.

Otro aspecto no menos importante, y que hace la situación todavía más compleja, es el hecho de que las ilustraciones de las obras de Humboldt eran el resultado de una reinterpretación: en sus expediciones, Humboldt únicamente realizaba una serie de dibujos de los aspectos del paisaje que le parecían notables.

A su vez, en sus investigaciones americanas parte de una determinada concepción de la naturaleza, fruto entre otros de sus contactos con Goethe. A su regreso a Europa, para realizar sus ilustraciones, entró en contacto con una serie de pintores residentes en Roma, entre ellos Joseph Anton Koch, Wilhelm Friedrich Gmelin y Jean-Thomas Thibaut.

Estos fueron los que transformaron sus apuntes de dibujos en pinturas para obtener las ilustraciones de sus obras. Pero es importante señalar que en esos círculos la visión del paisaje estaba fuertemente mediatizada por la memoria de la antigüedad y la visión del paisaje se movía dentro del estilo llamado “paisaje heroico” (González Stephan 1996). Lo cual sin duda tenía fuertes implicaciones en el resultado final de las ilustraciones.

Sería erróneo interpretar estos datos en el sentido de que la mirada “auténtica” del científico experimentaba un “falseamiento” en el proceso de transformaciones hasta llegar a la ilustración de las publicaciones. Con estas precisiones se trata más bien de adquirir una noción de la complejidad del problema en lo que se refiere al tratamiento del paisaje americano.

Sin duda, esto requeriría un tratamiento más detallado. Se puede al respecto trabajar con la caracterización propuesta por Mitchell para tratar el problema del paisaje. Según él, hay que tener en cuenta que éste se constituye dentro de una “amplia red de códigos culturales” (Mitchell 2002). Un análisis adecuado sólo puede ir desvelando algunos de esos códigos.

De todas maneras, al parecer, el prolongado contacto de Humboldt con la naturaleza americana le proporcionó una noción bastante precisa de las características propias del continente. Esto se pone de manifiesto en los consejos que Humboldt dio a Rugendas, un pintor que pasó 20 años de su vida pintando paisajes y escenas costumbristas en varios países iberoamericanos y que él apreciaba de un modo especial por sus cualidades pictóricas. Le recomendaba que evitara las zonas templadas, que buscara zonas de vegetación intensa y, de un modo

especial, el paisaje montañoso con las cumbres llenas de nieve y las montañas volcánicas de los Andes. Y estos consejos se resumían en la recomendación de que un pintor de sus cualidades debía buscar “lo monumental” (Ades 1989).

Curiosamente, un consejo que no siguió Rugendas, que se apuntó más bien a las fórmulas del costumbrismo.

La realización de las exigencias de Humboldt encontró su cumplimiento por una vía inesperada. En EEUU se inicia en los años 30 del siglo XIX una corriente de pintura paisajística en la figura de Cole, quien instauró una visión sacralizada de la naturaleza americana.

Para esta corriente los aspectos más insignificantes se convertían en símbolos de Dios. Se identificaba la naturaleza americana con el paraíso. Se proyectaba en la naturaleza un urgente sentimiento de Dios y de espiritualidad.

Para esta escuela cualquier territorio inexplorado de las Américas formaba parte del sueño americano del paraíso (Catálogo Thyssen-Bornemiza 2000), también la otra América. Frederic E. Church se interesó de un modo especial por los volcanes como el lugar adecuado para entender los orígenes del mundo. Esto le llevó a dirigir su mirada a la cordillera andina. En 1853 además tuvo la ocasión de realizar la lectura de la obra de Humboldt *Cosmos*, traducida al inglés en 1849 y que le produjo un profundo impacto. En sus viajes por América del Sur se propuso seguir los pasos de Humboldt y viajó hasta el Chimborazo. El resultado de esos viajes fueron una serie de pinturas de grandes dimensiones en que se recogían sus impresiones de sus recorridos por las montañas de los Andes.

Son paisajes de una gran monumentalidad y al mismo tiempo de un gran detallismo por ejemplo en la representación botánica. Los cuadros no eran concebidos como lugares concretos, sino como una suma de impresiones de los diversos lugares visitados y transmitían un fuerte carácter de sacralidad y monumentalidad; la presencia humana en ellos es prácticamente inexistente y toda la fuerza reside en la monumentalidad y la magia de la vegetación de ese paisaje.

Curiosamente, estos viajes se realizaron aproximadamente en las mismas fechas en las que se realizan las expediciones de la Comisión Corográfica. Aunque la meta era fundamentalmente el Ecuador, Church atravesó en ese viaje el país de Colombia. No consta que hubiera contactos de tipo artístico. Por otro lado, la versión definitiva

de los cuadros se realizaba en su taller de EEUU e iban dirigidos a un público norteamericano.

Es una corriente que en la segunda mitad del XIX perdió importancia en los mismos EEUU y cayó en el olvido. Hasta el presente no consta que este planteamiento, que sigue las huellas y las ideas de Humboldt, tuviera alguna repercusión en el desarrollo de la pintura en Iberoamérica. Es una muestra llamativa de desencuentro cultural en un campo que hubiese podido tener probablemente resultados fructíferos de haber ocurrido de otra manera. Pero en cualquier caso representa una forma sumamente enriquecedora de abordar el paisaje americano.

En el terreno de los contactos reales la pauta venía más bien dada por los llamados “pintores viajeros”. Estos se movían para la realización de su pintura entre una mirada inspirada en las exigencias del rigor procedente del conocimiento de la obra de Humboldt y otra guiada por las exigencias de las publicaciones de masas a las que iba dirigida una buena parte de su producción.

Aunque sólo fuera por el hecho de que son pinturas de formato más pequeño, este tipo de pinturas no se dirigía tanto a plasmar “lo monumental” sino más bien lo “pintoresco” o lo “exótico” (Andermann/Rowe 2005).

Hay que esperar a finales de siglo cuando con la generalización de las Academias se vuelva a un planteamiento más riguroso para que entren nuevos discursos visuales, no necesariamente renovadores. En consonancia con ellos o más bien en un nuevo tipo de enfrentamiento se va produciendo una nueva visión del paisaje, dirigida a un público local y con otras expectativas.

3. Los paisajes de la Comisión Corográfica⁷

En la situación de tener que caracterizar de un modo general la obra de los pintores de la Comisión Corográfica se percibe en la crítica cierta indecisión. Marta Traba habla de una pintura “a mitad del camino entre el estilo ‘naif’ y la simple Academia” (Barney Cabrera 1967:

7 Para la mención de las diversas acuarelas se utilizan los títulos dados a ellas en la edición de Guillermo Hernández de Alba (1986). Es la edición más accesible y por lo tanto de más fácil consulta. Existe también la colección publicada por Jaime Ardila y Camilo Lleras (1985). Esta colección es más completa y sistemática, pero la calidad de las reproducciones es inferior.

71-89). Aunque la caracterización pueda aceptarse como válida indica al mismo tiempo que estamos ante una obra de difícil clasificación.

Por su parte, Eugenio Barney Cabrera ha intentado enjuiciarla dentro de la categoría de la “autenticidad” destacando el uso de cierta “neutralidad” en el tratamiento de los temas. En parte sería una herencia de rigor derivada de la tradición de dibujantes creada por la Expedición Botánica (González Stephan 1996: 18).

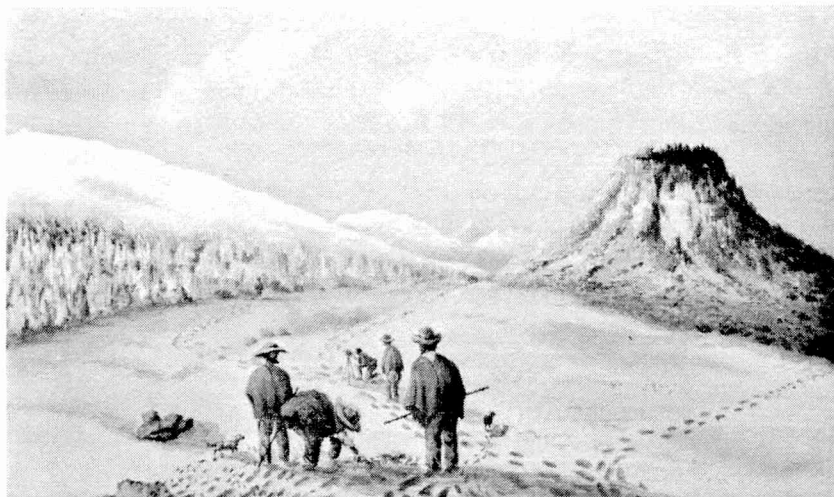
Esta última observación es especialmente útil. Es cierto que entre una y otra había transcurrido casi medio siglo. Pero los requerimientos y exigencias de aquella habían contribuido a formar un amplio equipo de dibujantes educados en el rigor y en la observación minuciosa. Es difícil conocer cuánto quedaba de esa tradición, pero no cabe excluir su posible influencia. Por otro lado, es cierto que la Expedición Botánica, aunque surgida todavía desde un planteamiento colonial, fue siempre vista como un horizonte válido por la amplitud y la seriedad de su planteamiento.

De todas maneras, las consideraciones de tipo estilístico, aunque tienen evidentemente su importancia, orientan la discusión hacia otro tipo de preguntas que no son prioritarias para el planteamiento del presente análisis.

La cuestión puede precisarse en el sentido de que para poder entender mejor qué tipo de pintura o de imagen se crea hay que conocer cómo entienden los miembros de la comisión, sobre todo los pintores, su encargo dentro de los términos establecidos en el contrato. Cómo esas premisas van orientando su pintura.

En la colección hay una acuarela que de modo sorprendente ofrece en términos visuales una respuesta muy precisa a algunos de los aspectos de la pregunta (vid. Fig. 1).

Fig. 1: Mesa de Herve, Ruíz, Tolima y Santa Isabel y gran crater (Enrique Price)⁸



Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia.

La acuarela es de Enrique Price y lleva el título de “Mesa de Herve, Ruíz, Tolima y Santa Isabel y gran crater”. Las indicaciones geográficas, bien conocidas para un potencial cliente colombiano, indican que nos hallamos a la altura de 5.400 metros (Ruíz), 5.215 (Tolima) y 5.100 (Santa Isabel). La acuarela presenta un paisaje completamente nevado en el que se destacan los picos en cuestión. En una explanada y no a gran distancia de los picos, se ve una superficie marcada por las huellas de las pisadas de múltiples recorridos. Hay en el primer plano cinco figuras en actitud de observación, en el centro de ellas una figura medio arrodillada mirando el paisaje a través de un teodolito, es el mismo Codazzi en pleno trabajo. Otra figura destaca por su posición agachada, está observando muy atentamente unas plantas a su alcance, extendiendo el brazo en acción de cogerlas. Se trata del botánico de la expedición. Los demás están en actitud de observación o en actitud expectante en espera de instrucciones.

8 Todas las reproducciones aquí publicadas son del Fondo de la Comisión Corográfica de la Biblioteca Nacional de Colombia. Se utilizan los títulos originales.

La representación del paisaje no carece de grandeza. Sobre todo si se cuenta con el dato de la altura y lo que ello implica de esfuerzo para llegar hasta allí con todo el equipo científico.

De todas maneras lo que se pretende destacar en la acuarela es que se está recorriendo el país y se está realizando un examen minucioso y detenido. El examen es además un trabajo de equipo, del cual el artista o el acuarelista son un elemento más. Las consideraciones de tipo estético o religioso no se excluyen, pero no son lo que se busca. A lo sumo se deducen de las mismas cualidades del paisaje observado.

Otra acuarela también de Price en donde se puede observar una Peña que sobresale con una forma muy peculiar del paisaje montañoso circundante lleva como título “Peñol de Guatapé. Altura 105m. Ancho 12m, circunferencia 640 metros medidas por Codazzi”. Se trata de una indicación muy explícita señalando que en el registro pictórico del paisaje hay unas prioridades muy explícitas que vienen determinadas por los objetivos de la expedición.

Estas observaciones son importantes porque circunscriben el marco general de las condiciones de su producción.

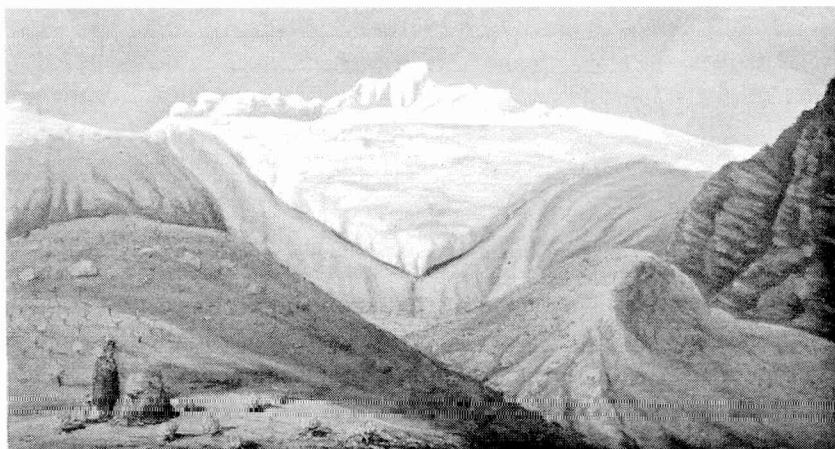
De todas maneras, un análisis más detenido de muchas de ellas muestra que la descripción de los elementos visuales de las acuarelas no termina con mostrar que su contenido se agota en su función de ilustrar las observaciones de una expedición científica.

En la cita del texto de Ancizar, el primer cronista oficial de la expedición, se podían vislumbrar la sensación de plenitud y sobrecoimiento que provocaba la contemplación del paisaje colombiano en los participantes de la expedición. Era un tono que en parte, aunque menos explícito, recordaba la evocación de la sacralidad en los paisajistas norteamericanos. En Ancizar se mezclaba también la visión desarrollista y sin duda mucho de orgullo nacional. Pero hay elementos comunes en esa consideración del paisaje.

Es posible constatar que aún en el marco de la limitación de recursos que entra en juego en la técnica de la acuarela y de las pequeñas dimensiones que tienen sus superficies se puede percibir en ellas la monumentalidad del paisaje que reclamaba Humboldt como una característica del paisaje de los Andes.

El empaque de la profundidad del paisaje andino se puede percibir en varias de ellas.⁹ Sin duda, se percibe en la figura 1, que se acaba de analizar. Entre otros ejemplos se pueden citar también “Vista del nevado de Chita i del gran nevero que tiene hacia Guicán” (Fig. 2).

Fig. 2: Vista del nevado de Chita i del gran nevero que tiene hacia Guicán (Carmelo Fernández)



Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia.

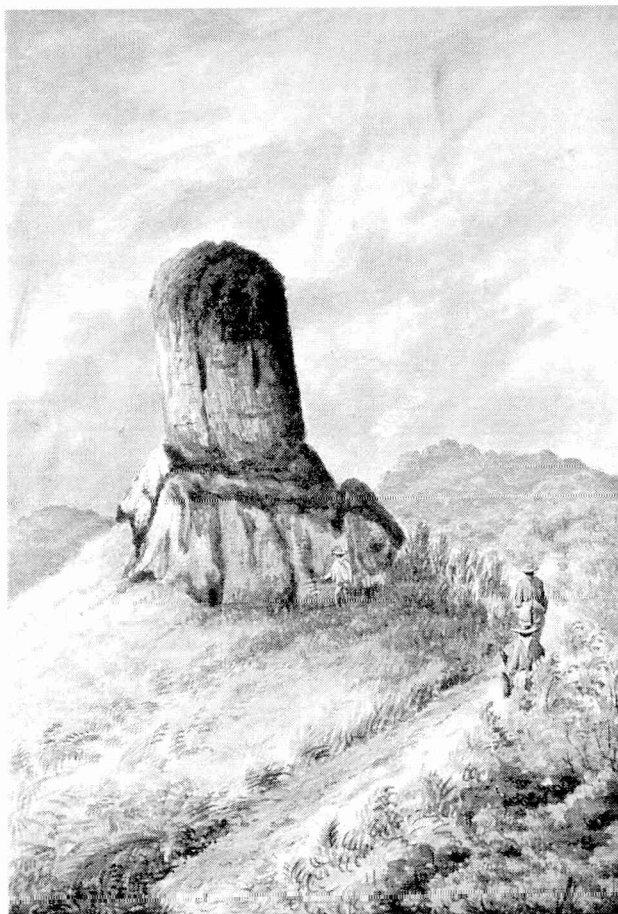
En la pequeña superficie se concibe dos figuras paradas en el primer plano, al parecer haciendo una pausa en su camino, flanqueadas por varios planos de montañas que se van abriendo hacia el horizonte cerrado como telón de fondo por la superficie de un inmenso glaciar.

Estas vistas panorámicas son frecuentes y se podrían considerar como portadoras del sentimiento de lo sublime ante la inmensidad del paisaje. Sin embargo, lo sublime consigue emparejarse con una impresión que no contradice lo anterior sino que convive con ella, la impresión de lo familiar. Nunca lo sublime se convierte en amenazante, más bien se presenta como un elemento del hábitat cotidiano para muchos grupos de la población. Es significativo que esos parajes casi siempre se presentan con algún tipo de actividad humana en sus contornos.

9 Véase entre otros muchos: “Vista de la capilla de la Laja”, “Vista del pueblo de Puracé”, “Vista de los volcanes activos de Cumbal y Chiles”.

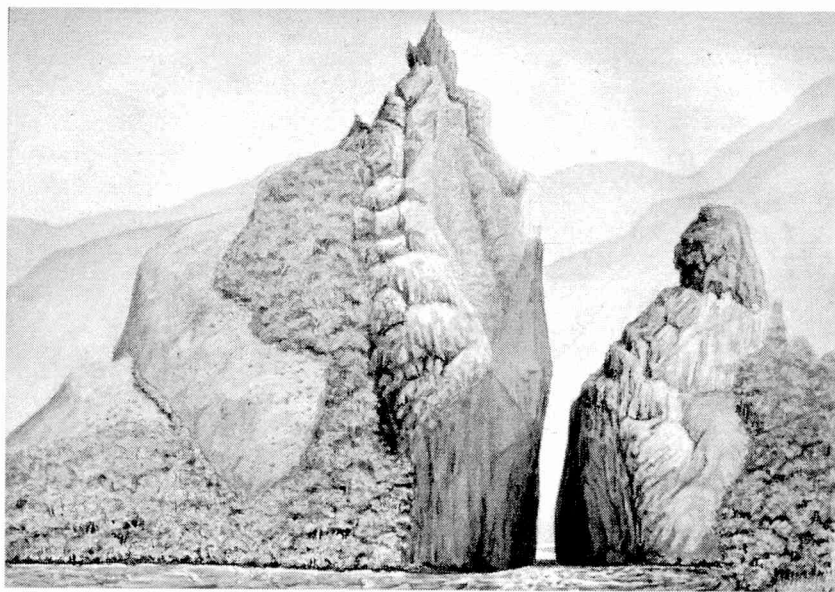
En algunos casos las peculiaridades de la orografía pueden también presentar un rostro sombrío cuando la naturaleza se presenta con formas caprichosas. En “Peñol de Entrerríos” (Fig. 3), estas formas constituyen algo así como un exceso de la naturaleza, como también en “El Estrecho de Furateua en el río Minero” (Fig. 4). En estos casos la naturaleza tiende a presentar un rostro independiente, como si se desentendiera de su tarea de proporcionar un hábitat cotidiano y tienda a presentarse como “sorprendente” e incluso “exótica”.

Fig. 3: Peñol de Entrerríos (Henry Price)



Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia.

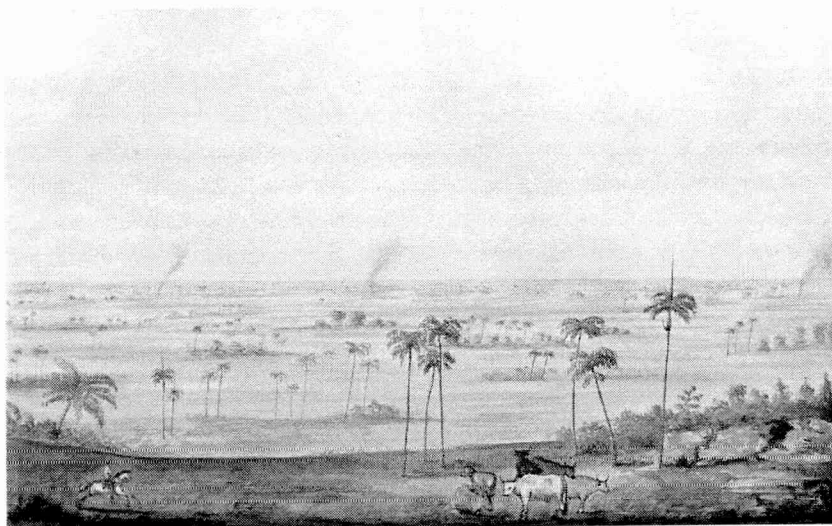
Fig. 4: El Estrecho de Furateua en el río Minero (Carmelo Fernández)



Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia.

La habilidad de los acuarelistas para representar grandes espacios se muestra también cuando se mueven en las regiones de la llanura como Casanare o Caquetá. La ausencia total de accidentes de terreno parece hacer imposible que la mirada pueda dar forma a ese paisaje y, sin embargo, en “Vista jeneral de los llanos” (Fig. 5), se consigue crear un asidero para la mirada en los diferentes grupos de palmeras y en las columnas de humo, signos de hábitat humano, que van punteando la inmensa llanura.¹⁰

10 Véase también “Plaza de Moreno, capital de Casanare”, “Vista del río Meta tomada desde Orocué”.

Fig. 5: Vista jeneral de los llanos (Manuel María Paz)

Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia.

Los únicos casos en los que predomina totalmente la naturaleza sobre el hombre son los de las cascadas, que parecen transmitir su gran fuerza sólo mostrando las inmensas alturas desde las que se despeña el agua; a lo sumo, en algunos casos aparece una figurita insignificante en una esquina del paisaje para acentuar más la desproporción entre el hombre y su entorno, como en “Vista de la cascada del río Vinagre, llamada de las monjas” (Fig. 6).¹¹

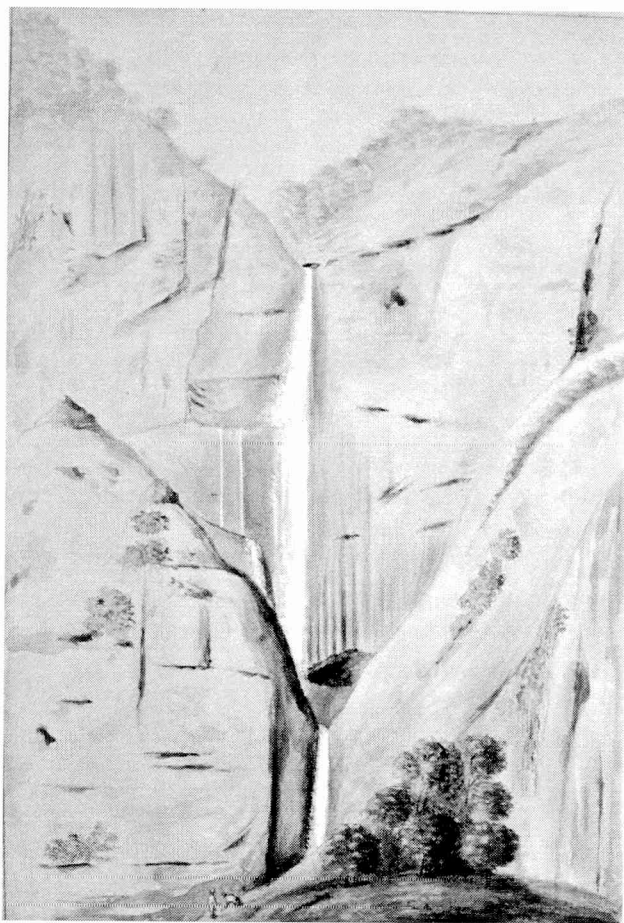
En ese caso estaríamos ante el paisaje como transmisión de lo sublime. En general, los pintores de la Comisión Corográfica no olvidan casi nunca el paisaje, pero suelen relegarlo con frecuencia a un papel de telón de fondo para alguna escena donde se presentan tipos que tienden a mostrarse como representantes de grupos étnicos realizando alguna actividad productiva que se supone característica del grupo.¹²

11 Véase también “Cascada cerca del origen del Magdalena”, “Salto del Tequendama”, “Vista de la Cascada del Excomulgado”.

12 En el presente análisis se ha dejado de lado todo el problema de cómo se representan los diversos grupos étnicos, que también constituye uno de los principales objetivos de observación para el proyecto de la expedición pero que sobrepasaría los límites impuestos para un ensayo de este tipo. Para una buena introducción a

Véase por ejemplo “La Tejedora” (Fig. 7) donde la naturaleza circundante tiende a convertirse en un espacio que se presenta casi como mera prolongación de la vivienda y lugar de trabajo.¹³

Fig. 6: Vista de la cascada del río Vinagre, llamada de las monjas (Manuel María Paz)



Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia.

este problema véase Restrepo (1999). Ese estudio, en cambio, deja fuera de su análisis, todo lo relacionado con la presentación del paisaje.

- 13 Véase también “Tejedora de lana”, “Indios que habitan las márgenes del río Tapaje”, “Indio e india macaguaje”.

Fig. 7: La Tejedora (Manuel María Paz)

Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia.

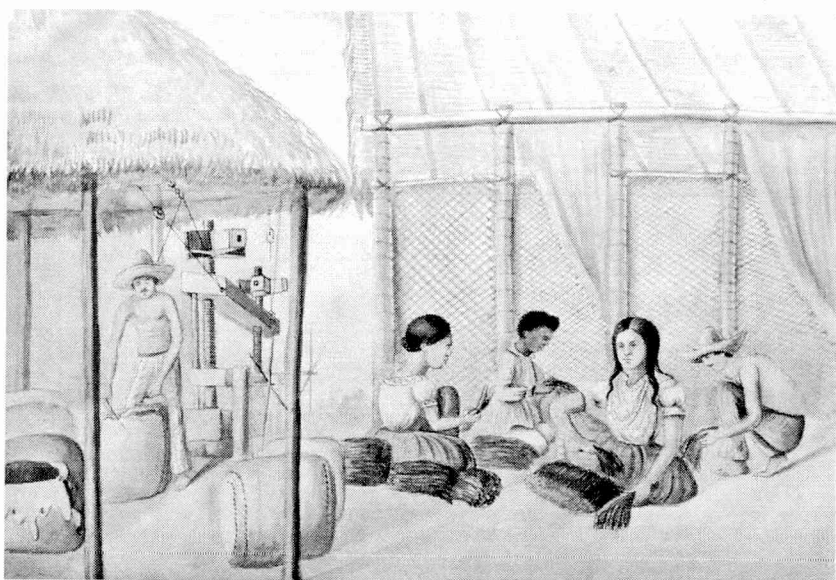
Si algún aspecto tiende a imponerse como el predominante es precisamente la visión de un país donde cada uno ha encontrado su actividad específica. Cuando ello se produce hay especial empeño en visualizar lo económico en su vertiente de elaboración industrial. Está claro

que dado el nivel de desarrollo del país los ejemplos son sumamente modestos. Pero no por ello deja de ser un rasgo significativo de la actitud de la Comisión.

En “Separación i empaque de tabaco” (Fig. 8) se presenta con todo lujo de detalles la estructura de los aparatos necesarios para la elaboración del tabaco.¹⁴

Es llamativo el hecho que no se incluyan en el horizonte de visión de este mundo laboral y de la producción a las haciendas y las duras condiciones de trabajo que imperan en ellas. Se trata de una exclusión probablemente nada casual dado que lo económico es un punto importante en la lista de lo que debe ser consignado.

Fig. 8: Separación i empaque del tabaco (Manuel María Paz)



Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia.

Partiendo sólo de los datos visuales resulta muy especulativo aventurar una explicación. A título de hipótesis cabe imaginar la solución en dos direcciones distintas. Una de ellas apunta a un intento consciente

14 Véase también “Pueblo y hacienda de Paco donde se explota una rica mina de hierro”. Esta vista se presenta en dos acuarelas desde diversas perspectivas que permiten apreciar con detalle las edificaciones necesarias para esta industria.

de ocultación de un problema de explotación generalizada. De todas maneras, si se tiene en cuenta el planteamiento de las acuarelas en su conjunto, hay que pensar que se tiende más a priorizar una visión del desarrollo social y económico en que cada grupo puede ejercer su actividad sin intromisiones de fuerzas ajenas. De algún modo, se estaría esbozando una visión ideal del futuro del país y esto dejaría de lado la economía hacendística.

Las acuarelas donde se presentan escenas de trabajo casi siempre transcurren en un ámbito familiar.

Por otro lado, en alguno de los reportajes de Ancízar se aportan descripciones en tono de rechazo moral profundo, algunos de casos terribles de malos tratos a la población indígena en las haciendas.

Dadas la peculiar orografía del país con tres cadenas de cordilleras que atraviesan el país de norte a sur, uno de los problemas más difíciles de resolver ha sido y sigue siendo el de las comunicaciones.

Quizás ello explique que el aspecto de puentes y caminos ocupe un lugar tan destacado en el conjunto de las acuarelas. En este caso la abundancia y gran variedad permite registrar una sensación de sorpresa y admiración, constatando el ingenio y la creatividad popular para resolver el problema de un modo especial en cada una de las situaciones geográficas.

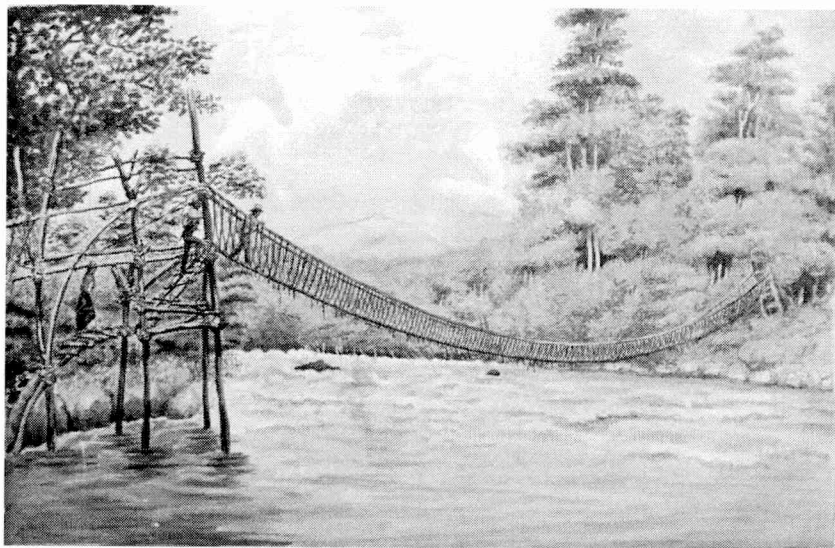
Véase en “Puente colgante de bejucos sobre el Zulía” (Fig. 9) una representación que por su plasticidad roza lo pintoresco.

Sin embargo, esta sensación se ve contrastada con la dureza de la realidad. De ella proporciona Ancízar una descripción precisa, justamente con referencia a este puente:

El pueblo de Arboleda y adórnalo un puente colgante de bejucos para facilitar la comunicación de este distrito y el de Cucutilla, bien que sólo sirve para el paso de peatones, teniendo que arriesgar las bestias en la tumultuosa corriente, haladas con cables desde la ribera opuesta. Cuando lo atravesamos nos ayudaron a remolcar las mulas y conducir las sillas por el puente ocho labriegos vigorosos (Ancízar 1970: 202-2003).¹⁵

15 Véase también “Puente de guadas sobre el río La Plata”, “Puente de madera sobre el río Cuja cerca de Fusagasugá”, “Cabuya de Simacota sobre el río Saravita”.

**Fig. 9: Puente colgante de bejucos sobre el Zulia
(Carmelo Fernández)**



Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia.

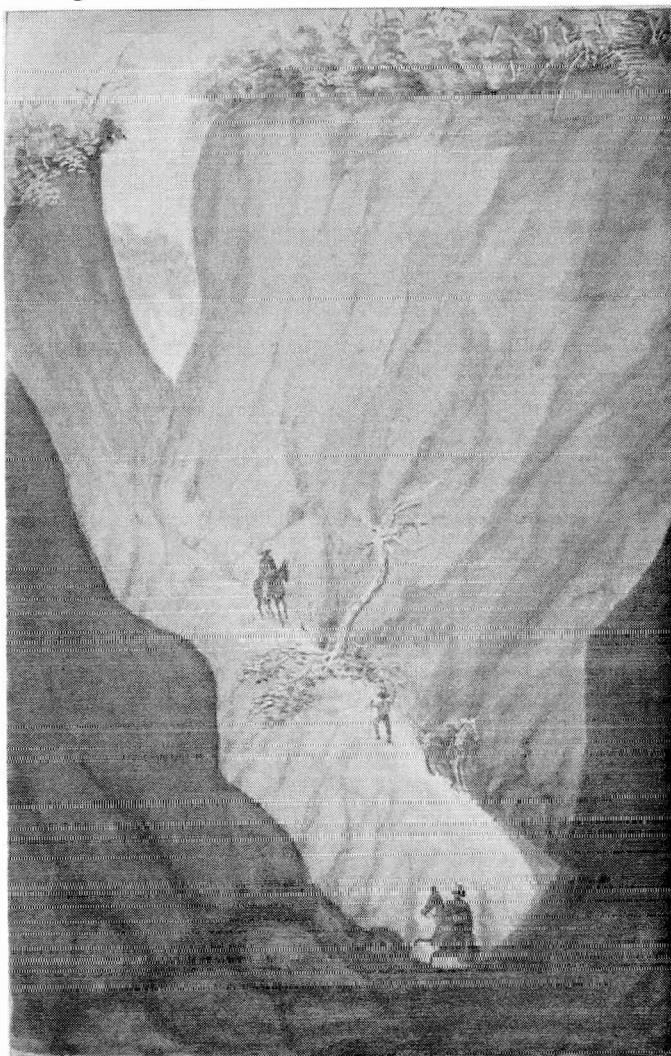
En lo que se refiere a los caminos está el ejemplo de “Callejones de Ocaña” (Fig. 10). En este caso tanto los datos visuales de la acuarela como la descripción de Ancizar coinciden en transmitir una impresión intensa del riesgo y las dificultades que conllevaban en muchos puntos del país:

Muy de mañana comenzamos la subida al Alto de San Francisco, desfilando uno tras otro por la pendiente vereda y a poco andar entramos en los primeros callejones, que son verdaderas grietas abiertas en el recuesto, donde apenas cabe el jinete y la mula no encuentra espacio para las patas... son los callejones tan lóbregos que dentro revolotean los murciélagos y tan pendientes que las mulas no caminan sino ruedan sentadas sobre el colchón de arena extendido a propósito por los barrettoneros. La marcha es muy lenta cuando se llevan cargas, pues frecuentemente se atora la mula contra las paredes. Baste saber que en pasar un callejón de media legua de largo gastamos dos horas (Ancizar 1970: 203).

Una de las acuarelas más impactantes en relación con el tema de las comunicaciones la constituye “Camino de Nóvita en la montaña de Tamaná” (Fig. 11). Está situada en la región del Chocó, pero es sólo un ejemplo de lo que ocurría también en otros puntos montañosos del

país en que una variante posible o única consistía en utilizar el servicio de cargueros humanos. Estos eran los únicos capaces de andar por parajes cuyas dificultades de tránsito ni siquiera la habilidad de las mulas para los caminos difíciles podía superar.

Fig. 10: Callejones de Ocaña (Carmelo Fernández)



Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia.

**Fig. 11: Camino de Nóvita en la montaña de Tamaná
(Manuel María Paz)**



Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia.

En este caso, el artista ha conseguido plasmar una escena muy densa. Quizás desde su perspectiva se trataba sólo de un caso más de las posibles soluciones para superar las dificultades de la geografía. Pero debido a su poder de expresión ha sido reproducida en muchos contextos y constituye sin duda un “lugar de memoria” desde el cual se han originado múltiples reflexiones sobre la realidad del país: relaciones de poder entre grupos de población, sobre las condiciones de posibilidad del ejercicio de la cultura, de desencuentro de cultura y realidad, sobre la singular confianza que manifiesta el despreocupa-

do lector a hombros del carguero, y al mismo tiempo el extraño potencial de subversión que determinadas situaciones posibilitan al aparentemente débil: es evidente que en ese puente el carguero puede deshacerse de la “carga” con bastante impunidad.

Si la lectura de las acuarelas ha ido perfilando en los diversos apartados analizados una serie de líneas maestras en la interpretación del paisaje en un sentido de construcción nacional, este aspecto se refuerza cuando se topa con lugares que fueron escenarios de hechos históricos. Es clara la voluntad de potenciar esos lugares con una visualidad destacada. Esto significa un claro proceso de selección sobre lo que se considera relevante de todo el pasado para conformar la nueva memoria nacional, partiendo de la nueva realidad republicana después de las Guerras de la Independencia.

De nuevo hay que constatar que son tan significativas las presencias como las ausencias. Es muy llamativo que en un país que está construyendo su identidad desde el dominio de la clase criolla de origen español, en las acuarelas se haya ocultado cualquier muestra de la presencia del pasado colonial.

Para el caso de Colombia este aspecto en el siglo XIX es un terreno altamente controvertido. Para calibrar las dimensiones de este ocultamiento se lo puede poner en relación con lo que ocurre unos decenios más tarde, en una época de dominio conservador. El periódico más prestigioso del siglo XIX, *El Papel periódico ilustrado*, crea una especie de emblema, símbolo del programa del periódico, en donde la tumba de Jiménez de Quesada se sitúa en la imagen-emblema en la base de una serie de motivos visuales representando momentos estelares del desarrollo nacional posterior desde la perspectiva ideológica del periódico. En ese caso, el silencio más llamativo es el de la ausencia total del pasado prehispánico, y, por otro lado, la preeminencia que se otorga a la herencia española.

Esto quiere decir que la selección de lugares hecha por la Comisión era altamente significativa de la visión de la historia que se quería transmitir y que no era necesariamente evidente para todos los círculos de la sociedad.

La selección se produce claramente con el objetivo de resaltar los lugares en los que ocurrió algún hecho relevante de las Guerras de la Independencia o los edificios en los que tuvieron lugar los primeros encuentros de políticos estableciendo las bases de la nueva república.

Tanto si se trata de paisajes como de edificios, están pintados todos ellos con una gran precisión. En cada caso, el planteamiento visual gracias al tipo de composición elegida consigue transmitir la idea de monumentalidad acorde con los acontecimientos que se evocan.

Véase “Vista del terreno en donde se dió la acción de Boyacá” (Fig. 12). Sin duda, el lugar más emblemático de esas guerras, donde se produce la primera derrota importante de las tropas españolas marcando el principio del fin del dominio español en América. Precisamente, los miembros de la Comisión recriminan a las autoridades colombianas en un escrito aparte que no hayan sido capaces de señalar ese lugar con el correspondiente monumento.¹⁶ La acuarela transmite una fuerte sensación de monumentalidad y una atmósfera de gran solemnidad.

En ese proceso de selección de lugares para crear una memoria histórica, llama la atención la abundante presencia de acuarelas representando monumentos con huellas de las culturas prehispánicas.

El grupo más importante es el dedicado a la Cultura de San Agustín. De este lugar se hacen numerosas acuarelas, un total de 37, que documentan con mucho detalle las numerosas esculturas preservadas en el lugar.

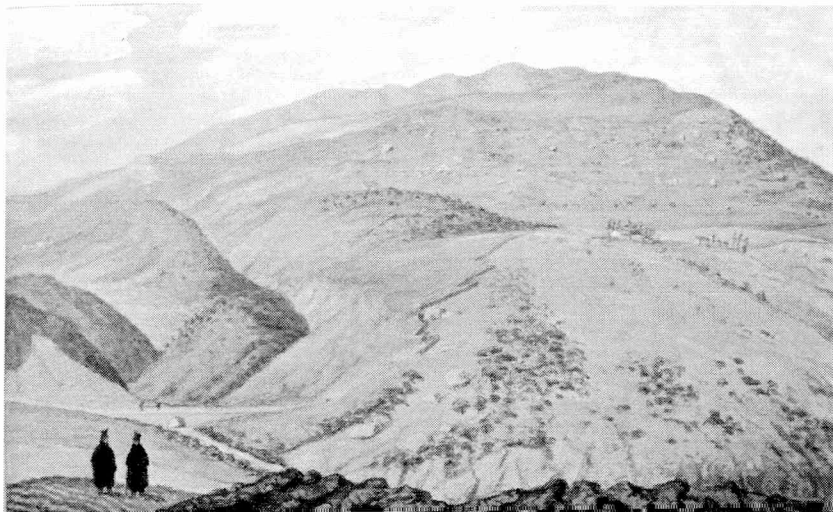
Dentro de esos monumentos ocupan un lugar especial las numerosas rocas con inscripciones petroglíficas encontradas en diversos lugares.

Las acuarelas en sí mismas son bastante repetitivas, lo cual indica de una manera clara que el hecho de su selección para entrar a formar parte de la colección general es una muestra de un interés específico por documentar ese pasado prehispánico.

Partiendo de otros hechos de ese período histórico, al margen del trabajo de la Comisión, cabe destacar que se está produciendo una inflexión dentro del proceso de construcción nacional donde lo prehispánico está buscando un lugar propio.

16 Véase también “Capilla del Rosario de Cúcuta”, “Iglesia de Ocaña donde se reunió la Convención Colombiana”, “Casas de Boyacá, cuartel general de Barreiro en 1819”, “Casa principal de Chaquerí”. Esta última es notable en el sentido de que no es el recuerdo de una victoria sino de una derrota importante frente a los españoles.

**Fig. 12: Vista del terreno en donde se dió la acción de Boyacá
(Carmelo Fernández)**



Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia.

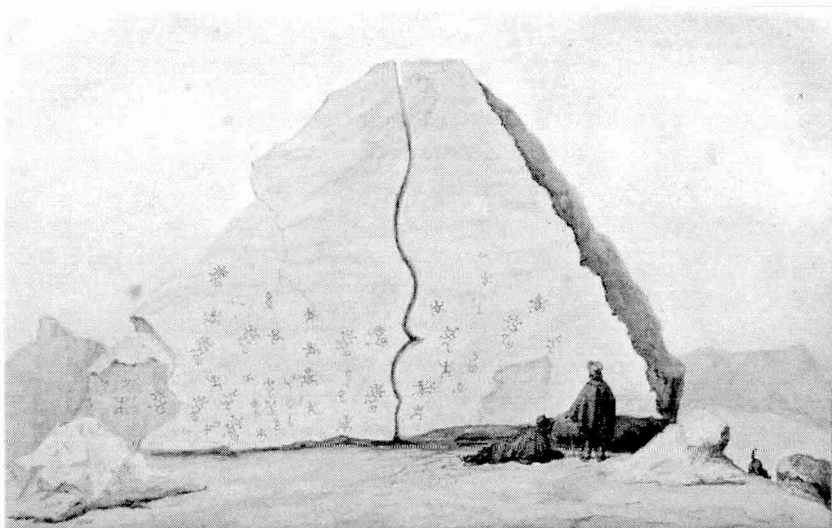
Empiezan a existir las primeras colecciones privadas de objetos prehispánicos y varios eruditos han empezado a proponer interpretaciones del sentido posible del contenido de los petroglifos.

Véase “Piedra grabada de Gámeza” (Fig. 13), una de las numerosas acuarelas con ese tema. Entre otros elementos, se puede comprobar que se busca una forma de representación en la que los petroglifos consigan especial visibilidad, aumentando en muchos casos de una manera desproporcionada su tamaño.

Se acentúa el carácter caprichoso de la forma de las rocas para señalar casi de un modo simbólico que la naturaleza ha propiciado la existencia de esos petroglifos. En no pocos casos se representan figuras humanas que se han detenido a contemplar de forma atenta y quizás sorprendida tales testimonios del pasado.¹⁷

17 Véase también “Piedra pintada de Saboyá”, “Piedra con jeroglíficos que se halla cerca de Aipe, en la orilla del Magdalena”, “Laguna de Guatavita célebre por haber sido lugar de adoración de los indios”, “Mucara de los indios”, “Piedras con jeroglíficos de los indios de Facativá”, “Grupo de piedras cerca de Pandí con jeroglíficos de los indios”.

Fig. 13: Piedra grabada de Gámeza (Carmelo Fernández)



Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia.

Esta voluntad de reinserción de lo indígena prehispánico es muy relevante, sobre todo si se tiene en cuenta que el proceso de formación nacional desde las Guerras de la Independencia se ha visto sólo desde la perspectiva de los grupos criollos herederos culturalmente de la Colonia. Durante el siglo XIX todavía domina el silenciamiento de la realidad indígena del país.

De nuevo los comentarios señalan el horizonte desde el cual puede integrarse ese pasado y cuáles son los parámetros desde los cuales resulta aceptable en el proceso de formación de la República nacional en el siglo XIX. En uno de los comentarios de la Expedición con referencia a “La piedra de Gámeza”, después de hacerse eco de algunos intentos de interpretación de los jeroglíficos en cuestión, y que van en la dirección de ver en ellos el testimonio de un cataclismo natural, luego se añade: “[...] existía pues un pueblo testigo de aquellos acontecimientos y bastante civilizado para dejar un monumento que eternizara su recuerdo [...]” (Codazzi, citado en Ardila 1985: 78).

Y en otro pasaje posterior se evoca una memoria truncada violentamente:

la relación de los pueblos barridos entonces de la faz de la tierra quedó sepultada en la destrucción de los archivos y tradiciones nacionales, quemados en el templo de Sugamuxi por los conquistadores castellanos (Codazzi, citado en Ardila 1985: 78).

Está claro que estos comentarios muestran algo más que una descripción puntual. Se habla de memorias, de testimonios producidos en el mismo lugar que se habita como criollo y se habla de procesos de civilización. Es una conceptualización peligrosa para una memoria como la existente en el momento de la expedición, hecha desde la exclusión total de ese pasado. El país en medio de un proceso laborioso de reconstrucción de su discurso histórico todavía no había encontrado el espacio adecuado para la inclusión de los indígenas en un proyecto de nación compartido. A mediados del siglo XIX sólo era posible leer esos testimonios como “restos arqueológicos”, sin posibilidad de establecer algún tipo de relación con la realidad indígena existente en el presente. No se trata de buscar una relación de continuidad cultural, sino de integrar el hecho de la presencia ancestral de poblaciones autóctonas. El inventario de la expedición Codazzi constituía un esfuerzo notable de abarcar todo el país sin exclusiones. El registro minucioso de la existencia frecuente de muestras petroglíficas constituye una muestra de la voluntad de crear una mirada desprejuiciada a la realidad existente.

Aunque ello no lograra cambiar el planteamiento de los libros de historia, esos testimonios quedaban como un legado con sus exigencias propias para el futuro. En algún momento habría que iniciarse la tarea de crear el discurso de la nación desde la variedad, la geográfica, la sociológica y la étnica.

4. Reflexiones finales

“Imágenes de Colombia” era el punto de partida del análisis. Las acuarelas en ese sentido forman parte de un discurso visual que normalmente está incluido en la Historia del Arte. Desde esta perspectiva forman un apartado menor de esa historia. La calidad estética de las imágenes es muy desigual, en algunos casos, sobre todo en la representación corporal es incluso bastante deficiente. Marta Traba habla

de “estilo naif”. Cabe dudar de que sea la caracterización adecuada. Se puede hablar más bien de insuficiencias pictóricas. En este sentido se podría insistir en la falta de preparación técnica de por lo menos algunos de los artistas que participan en el proyecto. Probablemente sea una parte de la realidad. Aunque hay que añadir también que el cuadro de datos de que se dispone es todavía muy incompleto.

Sin que lo anterior deje de ser cierto, quizás sea más productivo señalar otra vertiente del problema: que la tarea emprendida desde el ángulo pictórico era muy superior a lo que la pintura como suma de tradiciones representativas era capaz de ofrecer, sobre todo partiendo de las clásicas divisiones por géneros.

La representación de tipos y situaciones se suele agrupar en la categoría “costumbrismo” y de ello había bastantes ejemplos. Pero esa tradición supone implícitamente una determinada mirada sobre la sociedad y una determinada concepción de ella. De alguna manera esa tradición era in-servible dado el planteamiento de la Expedición.

No podía servir la visión más o menos casual del “pintor viajero” o la visión de una sociedad armónica o exótica contemplada desde un continente lejano.

Las acuarelas tenían otra función, la sociedad a la que iban destinadas conocía, por lo menos en parte, esa realidad. Y en caso contrario podía sentirse incómoda o culpable de desconocerla, porque era parte de su propio país.

El indio no podía encajarse en la categoría del “buen salvaje” pues la realidad cotidiana lo hacía contemplar desde otras categorías...

Las convenciones pictóricas de las que se podía hacer uso no encajaban, pues, en lo que realmente necesitaban los acuarelistas para describir lo que estaban viendo. A ello hay que añadir que la sociedad en su conjunto no había encontrado la fórmula de integrar ciertas capas o grupos de la población en un proyecto nacional. Es decir que las insuficiencias de las acuarelas no hay que atribuir las sólo y sobre todo a razones de incapacidad técnica, hay otras razones de más peso que ponían serias limitaciones a la tarea de representación.

Significativamente, las acuarelas más convincentes desde el punto de vista pictórico son las de Carmelo Fernández cuando pinta las “clases notables”. En ellas puede apoyarse en la gran tradición de pintura retratística y consigue buenos resultados. Pero esas representaciones

no presentan ningún reto especial, se podían equiparar a otras realidades conocidas.

Muy distinto, en cambio es el resultado obtenido en la representación del paisaje. Como han mostrado los análisis anteriores, se consigue un equilibrio entre la impresión de grandeza, esa cualidad que reclamaba Humboldt a Rugendas, y al mismo tiempo transmitir la sensación de cercanía de un paisaje que es el hábitat y fuente de riqueza cotidianos.

En este caso el no ser deudor de ninguna tradición pictórica pudo ser una ventaja, pues permitía una mirada más directa hacia una realidad realmente sentida después de varios años de recorrer físicamente todo el territorio nacional, un recorrido que aunque pudo ser bello estaba plagado de dificultades y peligros.

Tanto por la técnica como por sus limitadas dimensiones, las acuarelas no permitían transmitir una gran riqueza de detalles ni refinamientos en el colorido, ni sutilezas en la representación de la luz, pero dentro de su sencillez sí transportan una sensación de veracidad.

Por desgracia las acuarelas sólo han empezado a hacerse accesibles para un público más amplio a partir de las publicaciones del siglo XX. El impacto que se deseaba conseguir con ellas quedó en un intento frustrado.

Su contemplación desde la distancia temporal tiene un gran encanto y está rodeado del aura de la nostalgia. En ese sentido la impresión de “naif” es correcta, se trata de una técnica y unas herramientas de representación muy simples, lo obsoleto ejerce una atracción específica. En el horizonte inmediato ya apuntaba otro medio más poderoso de registrar la realidad: la fotografía.

Sin embargo, lo que de ningún modo es “naif” es la voluntad surgida en ese momento de hacer un “inventario” a fondo del país. Y para ello partiendo de la convicción de que la única manera de hacerlo es registrarlo y estudiarlo con toda su riqueza y variedad. Y esto realizado para partir de bases más sólidas para realizar un buen gobierno. Tampoco es “naif” la tenacidad del empeño, la cuantía de recursos, el idealismo del personal que compone la Expedición, la prolongación en el empeño.

Si se hace una proyección de las tareas de la Comisión al presente, muchas de las cuestiones que se plantean en ellas siguen siendo válidas. Grandes capas de la población siguen sin encontrar un recono-

cimiento adecuado en la construcción de la nación, el tema de las comunicaciones sigue siendo un problema no resuelto adecuadamente y la naturaleza aún tiene mucho de desconocido.

No deja de ser sorprendente que la acción del estado todavía encuentre sus límites ante unas fuerzas rebeldes que consiguen subsistir al amparo de una naturaleza impenetrable. O para mencionar otro tema no menos candente: el hecho de que una parte importante de la riqueza, la droga, pueda medrar y florecer, cobijado su cultivo en regiones todavía no controladas no deja de ser algo por lo menos digno de reflexión.

En cada uno de los apartados del análisis ha sido necesario dejar fuera muchos aspectos, pero es posible que a pesar de ello estas consideraciones se muevan en la línea de un replanteamiento del lugar que la Comisión Corográfica y sus imágenes merecen en la historia del país.

Fuentes iconográficas

Ardila, Jaime/Lleras, Camilo (eds.) (1985): *Batalla contra el olvido, acuarelas colombianas 1850*. Bogotá: Ardila y Lleras.

Hernández de Alba, Guillermo (ed.) (1986): *Acuarelas de la Comisión Corográfica, Colombia 1850-1859*. Bogotá: Litografía Arco.

Bibliografía

Ades, Dawn (1989): *Art in Latin America, the Modern Era*. Yale: Yale University Press.

Ancizar, Manuel (1970): *Peregrinación de Alpha (1850-1852)*. 2 vols. Bogotá: Imprenta Banco Popular.

Anderman, Jens/Rowe, William (eds.) (2005): *Images of power: Iconography, Culture and the State in Latin America*. Oxford: Berghahn Books.

Barney Cabrera, Eugenio (1967): "Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX". En: *Anuario colombiano de Historia social y de la Cultura*, 3, pp. 71-118.

Díaz Piedrahita, Santiago (2001): "La Botánica y el viaje de Humboldt y Bonpland". En: Holl, Frank (ed.): *El regreso de Humboldt: exposición en el Museo de la Ciudad de Quito. Junio-agosto del 2001*. Quito: Imprenta Mariscal, pp. 66-77.

Fernández Ruiz, Consuelo (1991): *El paisaje mexicano en la pintura del siglo XIX y principios del XX*. México, D.F.: Fundación Banamex.

González Stephan, Beatriz (1996): "Pintores, aprendices y alumnos de la expedición botánica". En: *Revista Credencial Historia*, 74, pp. 1-18.

- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo/Gutiérrez, Ramón (eds.) (1997): *Pintura ,escultura y fotografía en Iberoamérica siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra.
- Gutiérrez Zaldivar, Ignacio (1994): *El paisaje en el arte de los argentinos*. Buenos Aires: Zurbarán.
- Jimenez, Trinidad: "Exoticism, Alterity and the Ecuadorean Elite, the Work of Camilo Egas". En: Anderman, Jens/Rowe, William (eds.) (2005): *Images of Power. Iconography, Culture and the State in Latin America*. Oxford: Berghahn Books, Cap. 5.
- Manthorne, Katherine: (2000): "La nación de la naturaleza, estudio de la pintura norteamericana de paisaje". En: Catálogo Fundación Thyssen-Bornemiza (ed.): *Explorar el Eden*. Comisario Tomás Llorens. Madrid: Fundación Thyssen, pp. 25-45.
- Mitchell, W. J. T. (2002): *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ortega Ricaurte, Carmen (1973): *Dibujantes y grabadores del Papel periódico ilustrado y Colombia ilustrada*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional/Instituto Colombiano de Cultura.
- Restrepo, Olga (1999): "Un imaginario de la nación, lectura de láminas y descripciones de la Comisión Corográfica". En: *Anuario colombiano de Historia social y de la cultura*, 26, pp. 30-58.
- Reyes, Carlos Jose (1988): "El costumbrismo en Colombia". En: Zea, Leopoldo: *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Procultura-Planeta, pp. 175-245.
- Rugendas, Johann M. (1959): *Costumbres sudamericanas: Argentina, Chile, Uruguay*. Buenos Aires: Pardo.
- Sánchez Cabra, Efraín (1987): *Ramón Torres Méndez, pintor de la Nueva Granada*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.
- Serrano, Eduardo (1990): *La escuela de la Sabana*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.